

敦煌吐鲁番艺术丛书

敦煌舞蹈

董锡玖 编



中国·新疆美术摄影出版社
新西兰·霍兰德出版有限公司

敦煌吐鲁番艺术丛书

敦 煌 舞 蹈

董锡玖 编

中国·新疆美术摄影出版社

新西兰·霍兰德出版有限公司

主 编:马世长

副主编:孟凡人 祁协玉 B. J. Holland

王金安 贾应逸

责任编辑:王金安

封面设计:王国玲

DX43/02

敦煌吐鲁番艺术丛书

敦 煌 舞 蹈

董锡玖 编

中国·新疆美术摄影出版社

新西兰·霍兰德出版有限公司

出版

新疆新华印刷厂印刷

新疆新华书店发行

850×1168 毫米 32 开本 5.75 印张

1992 年 5 月第 1 版 1993 年 12 月第 1 次印刷

印数 1—3000

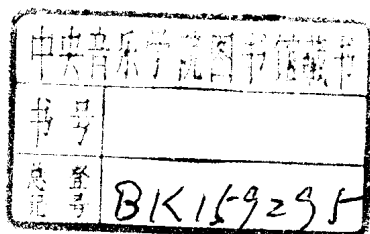
ISBN 7—80547—108—8/J·91

定 价:9.20 元

DUNHUANG—TURFAN ARTS SERIES

DUNHUANG

DANCING



目 录

编辑缘起	马世长(1)
敦煌壁画和舞蹈	段文杰(3)
敦煌壁画中的舞蹈艺术	董锡玖(6)
谈经变中的伎乐	刘恩伯(23)
从敦煌壁画中的舞姿看	
古代西域与内地的乐舞交流	李才秀(32)
从敦煌壁画论唐代的音乐和舞蹈	阴法鲁(40)
敦煌壁画和唐代舞蹈	董锡玖(50)
敦煌伎乐和梅兰芳的舞姿	董锡玖(58)
敦煌飞天	常书鸿 李承仙(59)
敦煌飞天艺术	谭树桐(66)
飞天在太空中翱翔	董锡玖(86)
《胡旋舞》辨误	彭 松(88)

敦煌壁画中的杂技	刘峻骧(94)
敦煌的手	李振甫(98)
解开《敦煌舞谱》之谜	董锡玖(102)
喜看舞剧《丝路花雨》	吴晓邦(118)
从敦煌壁画到《丝路花雨》	史苇湘(121)
我们怎样使敦煌壁画舞起来的	许 琪(129)
敦煌舞蹈的基本训练	高金荣(134)
敦煌舞发展前途无量	季羨林(147)
敦煌舞和敦煌学	叶 宁(150)
后记	(156)
插图	(159)

编辑缘起

马世长

敦煌吐鲁番学，在社会科学研究领域中属于冷门。到了八十年代，它却异军突起。以老一辈学者为龙头，以中年学者为骨干的研究队伍不断壮大，许多高校培养的学术研究新秀也脱颖而出，成立了全国性的敦煌吐鲁番学会，有关敦煌吐鲁番学的学术专著与刊物相继问世。中国的敦煌吐鲁番学研究，取得了令人瞩目的成就，出现了空前繁荣的喜人局面。

敦煌和吐鲁番两地，以其特有的人文自然景观和内涵丰富的文化古迹，吸引了很多游客与学者，成为西北地区文化旅游的热点。因此，较为系统地介绍这两处古代文化艺术宝藏，也就成了一件势在必行的工作。正是出于这种考虑，我们组织编辑了这套敦煌吐鲁番艺术丛书。

敦煌吐鲁番两地古代文化遗迹、遗物中，属于艺术品者，内涵宏丰，范围甚广，约而言之，可分为宗教艺术和世俗艺术两大类。前者主要保存在佛教石窟、佛教寺院遗址中；后者主要出土于古墓葬，古城址、古寺院内。其艺术形式则有建筑艺术、雕塑艺术和绘画艺术，年代则上起十六国，下迄宋、元、前后历经近千年。敦煌吐鲁番艺术，内容既纷繁复杂，时间跨度又极大，许多问题尚待深入探讨研究，因此丛书编入的各个专题，仅是研究成果较多，且内容亦较重要的几个方面，而绝非敦煌吐鲁番艺术的全部。

这套丛书的敦煌艺术部分，除《敦煌艺术》一册，对敦煌延续近千年的各代石窟，作系统的通论介绍外，余者皆以某一专题为中心，辑为专册，包括建筑、壁画中的佛传故事画、本生因缘故事画、经变画、佛教事迹画、装饰图案、壁画中的历代服饰、壁画中的音乐舞蹈等方面。吐鲁番艺术部分，将分别介绍石窟、寺院壁画、墓葬和城址出土

的艺术品。龟兹地区的石窟壁画，虽然在地域上已越出吐鲁番地区，但它和吐鲁番、敦煌佛教壁画，存在千丝万缕的联系，故在丛书中，亦编入两辑。敦煌吐鲁番两地，发现了数以万计的古代文书，佛经写本，除其重要的文献价值外，也是研究中国书法史的珍贵资料。丛书中将有一辑，专论敦煌吐鲁番的书法艺术。此外还有若干专题，应该纳入丛书，但因某些客观原因，只好暂付阙如了。

收入丛书的论文，以近二十年的国人著述为主，老一辈学者早年开创性的研究成果也收入若干篇。限于丛书的篇幅，不少学者的论文未能尽收，我们深感遗憾。许多学者惠允将其大作收入丛书，这是本丛书得以辑成的根本保证，对于他们的热情支持，谨表深切敬意。

编辑丛书的初步构想，是黄振华先生提出的，他和老友孟凡人先生一起约我参予具体筹划事宜，因我曾在敦煌研究院工作十五年，与敦煌学的学者们相熟，故委托我组织有关敦煌艺术部分的论文。吐鲁番艺术部分的选题，主要是孟凡人先生与贾应逸先生研究拟定的。

本丛书的编辑工作，肇始于三年之前。当前两辑行将发稿之时，突然碰到意外的波折和困难，此事遂搁浅。后承新疆美术摄影出版社和新西兰霍兰德出版有限公司鼎力支持，具体工作才重新提上日程。当今在“出书难”的氛围中，两家出版社不考虑经济上的得失，而注重社会效益之举，是难能可贵而令人敬佩的。

收入丛书的论文，虽然大部分在各种刊物上发表过，但按专题成集，可使读者免除搜寻翻检之劳。如果本丛书能为读者了解和研究敦煌吐鲁番艺术，提供少许方便的话，则参予此事的诸位同仁，也就感到满足了。丛书中的疏漏和不足之处，尚希读者批评指正。

一九九一年十月于北京大学

敦煌壁画和舞蹈

段文杰

敦煌壁画不仅是艺术，也是历史。它反映了封建社会各民族、各阶级和各国人民之间，有关政治、经济、文化等方面的社会生活片段。它是一座包罗万象的历史资料宝库。

音乐舞蹈方面的历史资料，蕴藏最为丰富，这类资料大体可分为两种：一种是以神的形象出现的“天乐”或者“仙乐”，一种是以现实人物形象出现的“俗乐”。天乐笼罩着一层宗教神秘感，“俗乐”则富于人间生活气息。但二者的来源都是现实生活。

敦煌壁画中的舞乐，上起十六国，下迄宋元，上下连绵千余年。由于地理历史环境的关系，所有舞乐，可分为三类：中原舞乐、西域舞乐，外国舞乐，这后两种通称为“胡乐”。这些舞乐，早在汉晋时代已经互相交流，这在石窟艺术中得到充分的反映。

十六国、北魏早期，主要反映在“天宫伎乐”里，其次是“飞天”，菩萨和力士。“天宫伎乐”绕窟一周，裸上身披长巾，耍手拧腰，翘首弄姿。弹琴奏乐，载歌载舞。大半是来自西域和外国的胡乐、胡舞。

北魏太和年间，孝文帝为了进一步汉化，改革礼乐舆服制度以后，南方文化大量流入北方，中原舞乐又一次传播于敦煌。在西魏、北周时代的壁画中，“天宫伎乐”从楼阁中飞腾起来，一变而成了飞天，形成了浩浩荡荡的舞乐行列。出现了笙、箫、琴、箏方响等中原乐器和褰衣博带，舞袖挥巾的中原舞蹈。与此同时，还出现了裸体舞，主要在飞天里，有男、有女、有童子，肢体柔软，舞姿豪放，有的脚面与腿垂直，使舞姿增加了圆转流畅的美感。它与拜城克孜尔石窟壁画中的裸体舞同出一源（图一），均为来自域外的胡舞。

在故事画中，在金刚力士行列里，还有倒立（图二）、摔跤、打拳、掷象、翻筋斗、在象背上跳舞等等形象。从中可以看到流行于民间的散乐的影子。

这些舞乐，反映了“华戎所交”的敦煌地区的特色。所以北魏时代温子昇的《敦煌乐》一诗中说：“客自远方来，相随歌且笑。自有敦煌乐，不减安宁调。”

隋唐时代大统一之后，封建经济的繁荣，导致了舞乐艺术的大发展。重要是大量地吸收并融合了胡乐胡舞、无论隋代的“九部乐”，还是唐代的十部伎，胡乐占了很大分量。而唐代的所谓“胡乐”，包括西域各民族和中亚、西亚、南亚以及四邻各国的舞乐。鲁迅说“大唐有胡气”。主要即指“胡音、胡乐、胡舞、胡服”等等而言。正是由于大量吸收了新的营养，才使我国古老的雅乐和宴乐得到了新生，使唐代的舞乐艺术，达到了空前的繁荣。唐代壁画中成百上千的舞乐场面，就是唐代乐舞一面小小的镜子。

唐代舞乐，主要反映在巨型经变中的舞乐图，其次是飞天，是故事画和出行图中的俗乐，其中大体可以识别的有挥巾旋转的《胡旋舞》，有筋骨柔软的《胡腾舞》，有“花坼而后见”的“《柘枝舞》，有矛盾相刺的《破阵乐舞》，有宛若游龙的《六么舞》，有弹指作拍的《龟兹舞》（图三），有轻拂长袖的《清商舞》，有势若翔云飞鹤的《霓裳羽衣舞》……等等，虽然都只是个别动态，却具有鲜明地不同特点，然而最突出的莫如“琵琶舞”。从唐初到西夏的壁画中，连续不断地流传了四百多年。

琵琶从汉代传入中国之后，逐渐成为我国各族人民喜爱的乐器。南北朝时代已由“皆所爱好”而“传习尤盛”，隋唐时代则风靡一时，上自宫廷官府，下至市缠闻里，名娼妓儿，多善琵琶。妙达、曹善才、曹刚、裴洛儿、康昆仑等等，均为一代名手。杨贵妃也精于琵琶，而且用的是特制的“贵妃琵琶。”康昆仑在长安天门街与化装为美女的段和尚斗琵琶一事，更是音乐史上的美谈。据《乐府杂录》记载：贞元中（公元786—805年）长安大旱，德宗下令祈雨，在天门街上“市人广

较胜负，斗声乐。”“街东有康昆仑、琵琶最上，必谓于西无以敌也，遂令昆仑登彩楼，弹一曲新翻羽调六么，其于西亦建一楼，东市大诮之，及昆仑度曲，西市楼上，出一女郎，抱乐器，先云我亦弹此曲……及而拨声如雷，其妙如神，昆仑即惊骇，乃拜请为师。”这个故事充分说明，唐代琵琶，技艺精绝，人才辈出，因而琵琶不仅是伴奏的乐器。也成了舞蹈的工具，在敦煌壁画中，手持琵琶、边弹边舞的画面达数十幅之多，利用琵琶塑造了各种舞姿：怀抱竖弹，挥臂横弹，昂首斜弹，倾身倒弹，背后反弹，舞姿生动优美。特别是背后反弹，堪称“琵琶舞”中难度最大的绝招（图四）。敦煌 112 窟壁画中的“琵琶舞”，塑造了一个反弹的典型形象。舞妓头束高髻。上身裸露身披璎珞，穿长裤，锦行缠。琵琶置于脑后，反臂而弹，蹈足而舞，不仅扬眉动目，神态自若，连翘起的足指头，似乎也在应节幌动。这种舞蹈，显然渗有“天竺伎”的因素，反映了唐代舞乐融会中西，不断创新的特点。

五代宋初的舞乐，继承了唐代余绪，比较突出的是俗乐俗舞；如马上乐队、宫廷舞乐等。⁶¹ 窟屏风画中有演奏在深宫庭院中的俗舞。乐工舞妓均饰双鬟望仙髻。穿大袖衫、长裙；云头履，挥袖而舞，富于中原舞蹈特色。

西夏元代的密宗壁画里，有许多舞蹈菩萨、戴宝冠，饰环钏璎珞。裸体而舞，最引人注目的是 465 窟合掌于头顶，反腿挂臂的舞姿（图五）。此外，还有《狩猎舞》、《陶师舞》等。这些别致的独舞充分表现了人体美。显然，这是受了印度或尼泊尔宗教舞蹈的影响。

总而言之。敦煌壁画中连续千年的音乐舞蹈史料。梗概地反映我国舞蹈艺术发展史的某些侧面，特别是丰富多彩的唐代舞乐，更是我国舞蹈艺术史中灿烂夺目的明珠。

1979. 10. 28 草成

敦煌壁画中的舞蹈艺术*

——“丝绸之路”上的乐舞之一

董锡玖

敦煌——甘肃最西部的一个县城，在我国中古时代它是中西交通的枢纽，“丝绸之路”必经之地，有着一段光辉灿烂的历史。值得我们引为自豪的，是这个戈壁滩的小绿洲，有着我们祖国伟大的文化宝藏。举世闻名的佛教艺术宝库敦煌莫高窟，就座落在敦煌县城东南二十五里的鸣沙山下。一般谈敦煌的佛教艺术，是指莫高窟和敦煌县西的西千佛洞，安西县的万佛峡（又称榆林窟）三处。莫高窟就屹立在高约四、五十公尺的悬崖上，沿山崖修建的洞窟有的有四层之多，迂回曲折，南北长约一千六百十八公尺，有四百九十二个洞窟，壁画（四万四千八百平方米）、彩塑（塑像二千四百十五身）、图案装饰、供养人像等琳琅满目，绚丽多彩，确实是祖国的一个艺术宝库。

敦煌莫高窟又名千佛洞，传说唐代曾拥有一千多个洞窟故名。公元一世纪左右佛教从印度传入中国之后，佛教艺术也随之发展起来，莫高窟自符秦建元二年（公元366年）开始建窟，经过北魏、北周、隋、唐、五代、宋、西夏、元、清几个朝代，一千多年间陆续不断地开凿和修整，现在共有四百九十二个洞窟。榆林窟在安西县有四十一个洞窟。

就以音乐舞蹈形象资料的珍藏来讲，莫高窟和榆林窟堪称音乐舞蹈艺术的博物馆，时间上下连续千余年，可见历史的悠久；音乐舞蹈壁画每个洞窟几乎都有乐舞，可见其丰富。这些壁画中的乐舞，可以

* 本文刊于《舞蹈艺术》（一）、（二），1980年。

说是继承汉、魏晋以来的乐舞艺术成就，经过北魏、隋、唐至宋、西夏、元代的演变和发展的各阶段，自成一个具有不历史时代和不同风格特色的乐舞艺术体系，这是无数艺术家、画工、匠师们呕心沥血、辛勤创造的丰硕成果，显示了他们天才的创造力和智慧的结晶。说它是一部生动活泼的音乐舞蹈历史教科书，恐怕是当之无愧的吧。解放后，舞蹈家们吸取了它的营养，成功地创作了《飞天》、《丝路花雨》和《文成公主》的某些舞段，足以看出敦煌壁画的生命力。

敦煌壁画中的乐舞是丰富多彩的，但壁画里出现的都是一个静止的或某一动作过程的一刹那，由于没有连续不断的动作，所以不容易分辨出是哪一个舞蹈来。舞蹈形象大多保存在经变画中，少数保存在佛传或本生故事以及供养伎乐中，这些舞蹈形象对今天研究我国的乐舞历史是非常宝贵的，仅就所看到的提供一些资料供研究者参考。

敦煌壁画中的乐舞，我们可以把它归纳为三类：

表现人间社会生活、风俗习尚 的乐舞场面和舞蹈形象

敦煌壁画中有一些不太为人们所注意，但极为宝贵的资料，就是反映世俗生活的壁画。它虽是佛教艺术，却生动的描绘了不同时代和地域特色的生活习俗。譬如古代一直有折柳赠别的风俗，“柳”谐音为“留”表示依依不舍，当你亲眼看到敦煌壁画 217 窟西壁下的折柳场面时，那种朴素真实的生活描述，真令人有身临其境之感。这自然就使我们想起李白的名句：“此夜曲中闻折柳，何人不起故园情”。从诗引起我们的联想，从画更加深我们对诗的理解和感受。同样作为音乐舞蹈研究工作者，见到了有些表现人间社会生活的舞蹈场面以及舞蹈形象，更是禁不住要发出啧啧的称赞。这一部分舞蹈形象，虽然在整个壁画中占的数量很少，绝大多数在画中所占的位置很不显著，在画的技法上也十分简略粗糙，但是由于它的内容是人间社会生活的直接反映，现实主义的表现方法，对于我们了解那个时代的舞蹈活动、衣冠服饰等都具有十分珍贵的参考价值。这一类的壁画，在二十几个洞窟

里，有三十几幅。从北周、隋唐直到五代、宋都有，其中反映当时社会政治生活的如晚唐 156 窟《张议潮统军收复河西图》和张议潮的妻子出行的《宋国夫人出行图》以及五代 100 窟《曹议金统军图》和曹议金的妻子出行的《回鹘公主出行图》。

张议潮沙州人（唐代沙州管辖敦煌和寿昌二县），晚唐时代（唐宣宗大中二年公元 848 年）领导人民起义，从吐蕃奴隶主贵族统治下“收复”了河西十一州，唐王朝册封他为归义军节度使。张议潮是历史上的重要人物，他的事迹《宣宗纪》和《懿宗纪》及《吐蕃传》里只略提了一笔，而壁画正好弥补了这个缺憾。156 窟是张议潮修凿的，《张议潮统军收复河西图》从南壁西头开始，最前面画的是骑兵仪仗队，手执长角和旗帜，接着是一队舞乐，八人分两组：四人一排甩着长袖相对起舞（图一），舞姿有些像今天藏族所跳的弦子舞，有人则认为这就是当时流行的《西凉伎》。舞者后面两人各背一大鼓，一人举双槌击鼓，再后面有乐队七人正在演奏，乐器有拍板、箜篌、横笛、腰鼓、琵琶等。

和前幅画相对，是东壁和北壁的《宋国夫人出行图》，不同处是它以百戏和舞蹈场面开始，一人顶竿，四个女子着汉装两人穿的是花衣、纯色裙，其他两人穿的是花衣花裙，高髻，着“高墙履”^①，身披飘带，两两相对舞动长袖翩翩起舞，姿态、韵律都极为自然流畅。

五代 100 窟南壁《曹议金统军图》，曹议金是后唐庄宗时统治瓜沙二州的归义军节度使（同光二年公元 924 年）。唐末腐败的政权被黄巢起义军推翻后，中原出现了五代十国的分裂局面，而河西地方却比较安定，曹议金和周围少数民族友好往来，他娶了甘州回鹘（维吾尔族）公主，又把女儿嫁给于阗国王李圣天，他的孙子又娶了李圣天的第三女为姬。百余年中社会秩序比较安定，民族间和平相处，并加强了经济和文化交流。《曹议金统军图》也有乐舞场面，舞者八人，男四人、女四人分两排相对起舞，甩着长袖，边舞边行进。乐队十二人伴奏。

五代 100 窟中和上图相对的曹议金夫人《回鹘公主出行图》这是

曹议金第三夫人甘州回鹘圣天可汗的公主，沿窟中还她的等身供养相，头戴桃形凤冠。题记中写明：“北方大回鹘国圣天可汗的子秦国大公主陇西李氏一心供养”。出行图也同样有乐舞场面，二女子汉装起舞，下残缺，根据画面的安排，可能还有两个舞人相对而舞，边舞边行进，乐队上残缺，只余十人，如果和《曹议金统军统图》对称，可能也是十二人，因为两幅画都各有背大鼓一人，击鼓一人。

以上这四幅出行图（据说榆林窟还有《慕容氏出行图》）都是以现实生活为主题的创作，其中的乐舞场面，舞姿生动，民族风格浓厚，舞蹈服饰华丽，动作健康优美，加上舞乐前后车骑仪仗，威严壮观，这些壁画为我们提供了唐、五代贵族、大臣出行的礼制和乐舞制度，以及服饰等资料。

盛唐 217 窟《阅兵图》虽是“未生怨”故事画②，但也是唐代现实生活的反映，在巍峨的城楼外面，一帝王骑在马上，后面侍从簇拥，二人手执笏，站立两厢，舞者十人，身着盔甲，五人执盾牌，五人执槊戟正在比武。看了这幅阅兵图可以想见唐代舞蹈《破阵乐》的雄壮威武。

还有一部分反映当时民间生活的舞蹈，清新活泼，富有情趣，往往在陈设简单的小酒店，有几个人奏乐，一人起舞，有的如《维摩诘变》中表现维摩诘到民间“说法”③，虽是佛教故事，却可以窥见当时民间的风俗习惯和舞蹈活动的概貌。唐代不论京都长安还是古城咸阳，西至凉州（甘肃武威）敦煌，都有在酒店中宴饮歌舞侑酒的风俗习惯。中唐 360 窟东壁南侧《维摩诘变》下屏风画上“方便品”④，在一个小酒馆里，四人坐饮观看，一人拿拍板伴奏，还有两人看不清干什么，一男子在桌前舞蹈，袖子挽起，动作雄浑，这种习俗沿袭到宋，宋代 61 窟东壁北侧维摩变，在小酒亭里，七个坐着饮酒观看，一男子长袖独舞，全部着汉装。这一类乐舞和娱佛的经变画不同，它充分保持中原画风，和附近发掘的魏晋墓乐舞壁画有着密切的继承关系。

还有一类《嫁娶图》中的乐舞场面，不但富有浓郁的生活气息，而且具有其时代的特点，舞姿优美动人。如盛唐 445 窟《弥勒变》中的

《嫁娶图》，正是唐代婚礼的真实描绘。画中婚礼正在进行，新妇盛装立在一边，新郎正在跪拜（唐代习俗，男拜女不拜），室内数人围坐宴饮，五人伴奏，中一戴冠着袍（似乎是女扮男装）独舞，他侧身背向观众，一足正欲踏地，画的正是在欲踏未踏的一刹那，舞姿优美动人，使人不禁连想起《韩熙载夜宴图》中舞伎王屋山的舞姿（图二）背对观众，双手背在身后，正欲向下分开，准备拂袖，微抬的右足正要踏下去两图有相似之处。榆林宋代 38 窟的《婚娶图》，一男子汉装戴冠，拂长袖翩然起舞，曲左腿，身子向左前倾，身后还有双雁和镜子，生动地描绘宋代婚娶的习俗。而宋代 61 洞佛传故事中的“五欲娱乐”⑤女子的独舞（图三），实际上也是现实生活的反映。

唐、宋日常的宴饮、婚嫁都有音乐舞蹈的活动，唐人俗舞叫“打令”，晚唐五代还有舞谱记录舞蹈动作，在敦煌石室曾有发现。刘半农在《敦煌掇琐》中称之为《敦煌舞谱残卷》，罗庸、叶玉华著有《唐人打令考》，唐人“打令”其形状有：“招、摇、送……”（《朱子语类》九十二卷）酒宴上行令歌舞，也叫“抛耍令”，敦煌石室中发现的舞谱残卷，可以看出为传授舞蹈技艺的方便才创造出的记谱方法，足见当时舞蹈发达的程度，唐、宋民间和士大夫间歌舞是异常盛行的，有画有谱可为证明。

“天宫伎乐”、“飞天”、“伎乐天”、 “力士”的舞蹈形象

敦煌壁画中“天宫伎乐”、“伎乐天”、“飞天”、“力士”（又名“药叉”）这部分乐舞形象是非常丰富的，有各种不同的姿态、服饰、装束，有的手执各种不同的乐器，或作着不同的舞姿，虽是表现佛国的仙乐仙舞，内容宣扬宗教教义，具有迷信色彩，但画工们是从现实生活为依据加以想象绘制，所以每个时代都具有其独有的风格和特色。在早期的洞窟中如北魏 248 窟、249 窟、288 窟、435 窟（包括西魏的一些洞窟）洞顶部、藻井四周以及洞窟上部，都是“天宫伎乐”“伎乐天”和“飞天”，佛龕两侧则有供养菩萨（伎乐）而洞窟下部多半画“力

士”。这样构成琳琅满目的乐舞场面。

“天宫伎乐”

“天宫伎乐”（图四）画在洞窟上部北壁、西壁、南壁连接一圈都是，一人一个门洞，前面有栏杆，全是大半身像，上半身裸，边舞边演奏乐器。乐器是十分丰富的，中原、西域、外国传来的都有，大约近三、四十种。

佛国天宫中的仙乐，没有一件不是人世间已通用的乐器，随着时间的推移，当人世间有了新的乐器产生，壁画上的天宫中也就出现了这种新的乐器。如北魏 275 洞中下边有吹“号角”的供养人，而这一时期 435 窟中“天宫伎乐”有两个方洞中也就有吹“号角”的菩萨，所不同的是在角上挂了璎珞为装饰。“号角”的形制和陕西西安出土的同一时期骑马吹号角的陶俑形制完全一样。“天宫伎乐”所执的乐器能保留到今天，是有着其重要的历史价值的，我们读史书乐志，往往只有乐器名称，而没有形象，壁画中的乐器解决了大问题，补足了音乐史研究上的一些空白，同时也进一步帮助我们更好地理解史书乐志上的一些记载如《旧唐书·音乐志》、《新唐书·礼乐志》中“九、十部伎”的一些乐器名称，在敦煌石窟壁画中都出现过，文献和壁画是否都能对上号，这些难题经过一定时期研究、核对，就会迎刃而解。

“天宫伎乐”菩萨们除演奏乐器外，有的则翩然起舞，有空手而舞的，有手拿乐器舞的，其中空手而舞的舞姿和手势变化多端，健康优美。早期的一些手势，看得出是受了印度和西域的影响，据说手指的屈伸都有一定的含义，舞者腰部灵活的扭动，常作 S 形也是它的特色。如北魏、西魏 288、435、248、249、251 窟。这些早期洞窟的舞姿，手臂线条显得有些硬直，节奏感很强，带道具舞的如打羯鼓、长鼓、齐鼓，舞的姿态都很健美，画工正是画出他们两手击鼓正在欲击未击之间，生动地让观众受到那种节奏的感染力，他们似乎要随着鼓的节奏动起来。西魏开始“天宫伎乐”有的变成了“飞天”，绕窟一周，从栏